

● CENTRO ■ACIONAL DE LAS ▲ARTES  
PRESENTA

arte Y ACTUAL  
CONTEMPORÁNEO  
[UNA INTRODUCCIÓN TEMÁTICA]

LECTURA OBLIGATORIA

**MÓDULO I.**

**Ramírez, Juan Antonio (1997).**

“El Dadaísmo” y “Marcel Duchamp”,  
en Historia del Arte 4:

El mundo contemporáneo.

Madrid: Alianza Editorial.

P. 236-241 y 242-250

## 6. EL DADAÍSMO

### *La rebelión más radical*

La Primera Guerra Mundial causó una terrible conmoción entre los artistas de vanguardia. Ellos, que habían soñado con una cultura nueva, universal, se encontraban ahora atrapados por una lucha feroz entre las naciones “civilizadas”. Personas que habían luchado juntas por imponer un arte renovador (expresionistas alemanes y cubistas franceses, por ejemplo), eran ahora oficialmente enemigos sólo por tener diferente nacionalidad. Algunos artistas y escritores se comprometieron sinceramente en la contienda, como los futuristas italianos y algunos individuos aislados en Francia y en Alemania, pero otros muchos rechazaron el horror absurdo de aquella guerra patriótica. Se puede decir que este sentimiento explica muchas cosas en relación

412. Francis Picabia, *Udnie* (1913). Centro Georges Pompidou, París. Este lienzo inmenso, de tres metros de lado, muestra la influencia del cubismo sobre la obra temprana de Picabia.

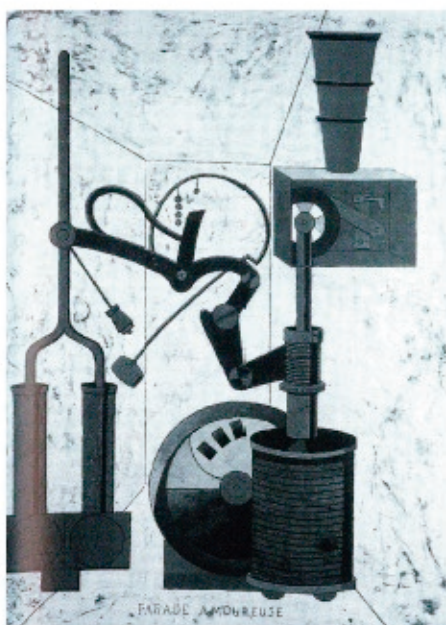


con el origen del dadaísmo. No es que este movimiento tuviera necesariamente un carácter político o pacifista consciente, pero la guerra acentuó entre muchos jóvenes la sensación de que era preciso derribar a toda costa el orden cultural que había justificado conflictos como el que ellos estaban viviendo.

“Dada” no significa nada en especial. Parece que la palabra fue encontrada buscando al azar en el diccionario Larousse. Tal hallazgo se produjo en la ciudad suiza de Zurich, donde habitaban muchos refugiados y desertores de diversas nacionalidades. Entre ellos estaban el poeta rumano Tristan Tzara, los escritores alemanes Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, el artista alsaciano Hans Arp, y algunos otros más. En 1916 fundaron el Cabaret Voltaire, un lugar de reunión donde se dieron veladas poéticas, exposiciones y actos culturales provocadores. El escándalo como técnica peculiarmente dadaísta encontró aquí su primer lugar de desarrollo. Arp dijo lo siguiente sobre este momento fundacional de dada: “Asqueados por la carnicería de la Gran Guerra de 1914, nos dedicamos en Zurich a las Bellas Artes. Mientras a lo lejos tronaba el cañón, nos afanábamos por cantar, pintar, encolar y hacer versos. Buscábamos un arte elemental que curara a los hombres de la locura de la época”.

Allí surgieron nuevas técnicas y se exploraron las infinitas posibilidades artísticas del azar. El dadaísmo no fue, pues, un estilo, y no implicaba una manera única y coherente de concebir la pintura o la escultura, pero es innegable que su actitud nihilista y rigurosa hizo posible que la vanguardia llegara hasta el fondo más extremo de sus planteamientos. Desde este punto de vista el dadaísmo actuó como una enzima de la cultura, un verdadero multiplicador de lo nuevo y radical.





413. Francis Picabia, *Desfile amoroso* (1917). Colección Morton Neumann, Chicago. Todos los elementos representados proceden de aparatos y máquinas realmente existentes, pero es imposible imaginar aquí un funcionamiento plausible de los mismos.

En realidad, una vez lanzados los primeros manifiestos y publicadas las primeras revistas, muchos artistas de distintos lugares se identificaron con dada. Marcel Duchamp, Picabia y un pequeño grupo de renovadores iconoclastas que vivían en Nueva York, sintieron que sus obras y proyectos se insertaban perfectamente en el nuevo "ismo". Así es como pudo desarrollarse un núcleo dadaísta pujante en la capital cultural del continente americano. Otro foco dadaísta fue durante algunos años Barcelona, otra ciudad "neutral", donde Picabia publicó cuatro números de su revista 391.

Dada prendió con una fuerza inaudita en Alemania durante los años inmediatamente posteriores a la terminación del conflicto bélico. Los dadaístas de este país se comprometieron, en general, con las tentativas de hacer triunfar la revolución político-social. La exuberancia creativa de estos artistas adquirió, sobre todo en Berlín, un aspecto propagandístico que revela sus conexiones con la vanguardia soviética coetánea.

El dadaísmo manifestó su crisis y decadencia en París, donde muchos de sus adherentes acabaron enfrentándose entre sí. La facción más enérgica, capitaneada por André Breton, lanzó en 1924 el *Primer manifiesto*

del surrealismo, enterrando así, con un nuevo movimiento, la revolución de dada. Aunque la vida oficial del dadaísmo no haya sido muy larga, sí fue muy intensa y tuvo importantes consecuencias para la historia de la cultura occidental. El arte perdió su aureola mágica: no sólo cambió la forma y la apariencia interior de las obras, sino que se modificó la tradicional relación pasiva entre la creación acabada y el destinatario. Según muchos dadaístas, el espectador completa la obra con su mirada o con su eventual manipulación; el arte lo hacemos todos: he aquí una importante proposición cuyas consecuencias siguen abiertas todavía en nuestros días.

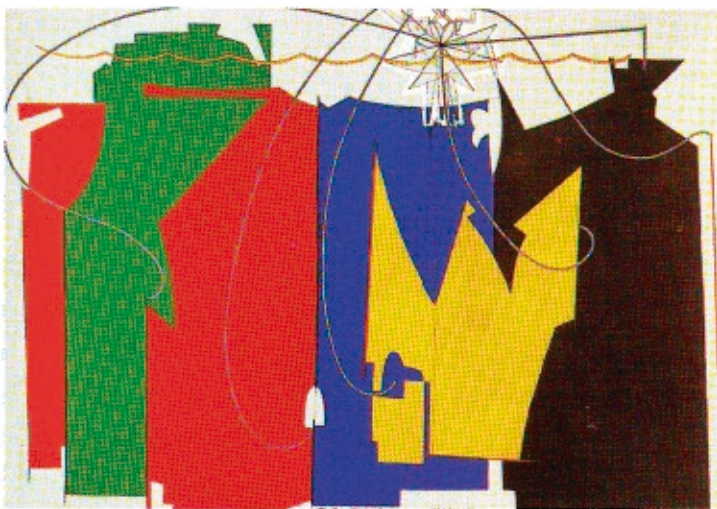
### *El protodadaísmo de Picabia y de Man Ray*

De origen cubano-español por parte de padre y francés por vía materna, Francis Picabia (1879-1953) fue el prototipo del vanguardista viajero y apátrida, con amplios contactos internacionales. Heredero de una aceptable fortuna, pudo dedicar su vida a denigrar las instituciones culturales oficiales y a promover experiencias artísticas revolucionarias. Sus primeras obras muestran una evolución rápida hacia un cubismo muy personal con temática "amorosa", lo cual no era frecuente entre los seguidores más ortodoxos de Picasso y Braque [412]. En 1910 conoció a Marcel Duchamp y pocos años después hizo ya obras como *Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez* [414] que muestran un



414. Francis Picabia, *Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez* (1915). Este collage con elementos mecánicos evidencia la ironía distanciada del autor ante el erotismo de la tradición romántica.

415. Man Ray, *La equilibrista acompañándose a sí misma* (1916). Museo de Arte Moderno, Nueva York. De un "centro", arriba, parten una especie de cables que conectan a los diferentes elementos inferiores: se trata de un eco de la zona baja del *Gran vidrio* de Duchamp.







416. Man Ray, *La mujer* (1918). Esta fotografía de una batidora muestra el deseo de identificar los utensilios industriales con la figura humana, algo típico de los dadaístas neoyorquinos.

claro deseo de utilizar irónicamente los objetos mecánicos del mundo contemporáneo. Lo que vemos aquí es una bujía de automóvil con una inscripción, "para siempre", que parece aludir, no sólo a la duración del objeto representado, sino también, dado el título, a la misma joven americana. Picabia parodia las cursis representaciones de la pintura académica sin dejar de burlarse del optimismo tecnológico de los futuristas italianos. Rasgos muy similares se encuentran también en obras más complejas desde el punto de vista técnico. En ellas vemos elementos eléctricos, émbolos, bielas, martillos, ruedas y otros ingredientes sugeridos por artilugios técnicos de muy variada procedencia [413]. La conexión de estos trabajos con *El gran vidrio* de Duchamp parece evidente.

Además de Picabia y Duchamp, la tercera gran figura del dadaísmo neoyorquino fue Emmanuel Rudnitzki, conocido como Man Ray (1890-1976). La elección de este nombre artístico es ya muy significativa porque evoca algunos descubrimientos científicos muy populares en su época, como los "rayos X". Man Ray se educó en el Centro Ferrer de Nueva York, una institución anarquista que dejó una fuerte impronta en su personalidad. Entre 1913 y 1915 formó una



417. Fotografía de Hugo Ball recitando el poema "Karawane" (1916). El atuendo está compuesto por extraños tubos y conos de cartón, un probable homenaje a las pinturas de Léger.



418. Marcel Janco, *Cabaret Voltaire* (1916). Paradero desconocido. En esta pintura de filiación expresionista se reflejó el ambiente y el espíritu del local de Zurich donde nació el dadaísmo.

comunidad libertaria de artistas en Ridgefield (New Jersey) y poco después empezó a dedicarse con intensidad a la fotografía. Como artista carecía de programa predeterminado. Una pintura como *La equilibrista acompañándose a sí misma*, de 1916, parece encuadrarse dentro de la abstracción [415]. Pero una observación más atenta nos revela figuras de estridentes colores conectadas por tubos o cables que se unen, de alguna manera, en la parte superior. Hay aquí, pues, una iconografía vagamente mecánica, similar a la de los otros dadaístas neoyorquinos.

*La mujer*, una foto de 1918 [416] (se conserva otra versión idéntica titulada *Hombre*), demuestra la influencia que los "readymades" de Duchamp ejercieron sobre su amigo Man Ray. Se trata de una batidora descontextualizada: el título que le da el artista nos obliga a mirarla de una manera diferente: lo que antes eran formas metálicas meramente funcionales, nos parecen ahora fragmentos de miembros orgánicos provistos de gran fuerza y expresividad. El trabajo del artista, así entendido, no consiste en "hacer" sino en "reconocer" algo que ya existe [420]. De ahí que la fotografía haya sido una de las actividades preferidas por los adeptos a dada.



**Zurich: el escándalo,  
la poesía abstracta y el azar**

“Un viento peligroso y tentador de sublime nihilismo / nos perseguía con una alegría prodigiosa. / Ideal inalcanzado / Ruptura de equilibrio. / Enervamiento creciente / Emancipaciones”.

Este poema de Picabia titulado “Magic City”, publicado en 1917, parece reflejar el clima heroico del primer dadaísmo en la ciudad de Zurich. Marcel Janco (1895-1984), rumano como el poeta Tristan Tzara, fue uno de los artistas más importantes de este momento, y no cabe duda de que supo reflejar bien aquel espíritu en su cuadro de 1916 *Cabaret Voltaire* [418]. La técnica angulosa está próxima a la del grupo expresionista Die Brücke, lo cual demuestra la inexistencia inicial de un lenguaje artístico dadaísta propiamente dicho. Pero lo más interesante es esa agrupación febril de personas en un espacio reducido: el teatro, la música y las artes plásticas parecen convivir en el ambiente bullicioso del cabaré.

Allí se celebraron sesiones literarias como la de Hugo Ball que, vestido con un atuendo “cubista” diseñado por Janco, recitó

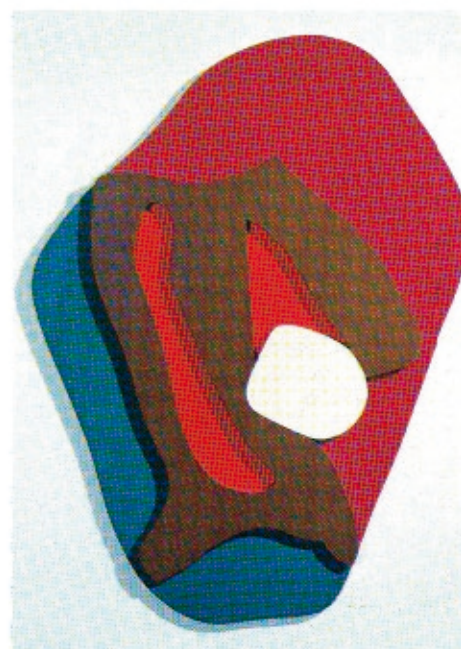
419. Christian Schad, *Schadografía número 65* (h. 1918). Colección particular, París. Objetos y recortes, colocados sobre un papel fotográfico parcialmente iluminado: el resultado se sitúa a mitad de camino entre lo consciente y el azar.



420. Man Ray, *Regalo* (réplica de un original de 1921). Colección particular. La plancha metálica con clavos se convierte en un objeto de funcionamiento imposible: irónico y paradójico, típico de dada.

poemas abstractos como “Gadji beri bimba” y “Karawane” [417]. Sobre esta velada, que escandalizó y divirtió a un público variado, escribió Richter: “En medio de este huracán, Ball permanecía inmóvil como una torre (le era imposible moverse en su traje de cartón) ante esta muchedumbre de chicas alegres y de pequeños burgueses serios que se carcajaban y aplaudían, inmóvil como Savonarola, fantástico y puro”.

De este universo procede la técnica de Tristan Tzara para hacer un poema: se debería coger un artículo de periódico, recortar todas sus palabras e introducirlas en una bolsa; después se irían sacando una a una, a ciegas, y se pegarían en el orden en que



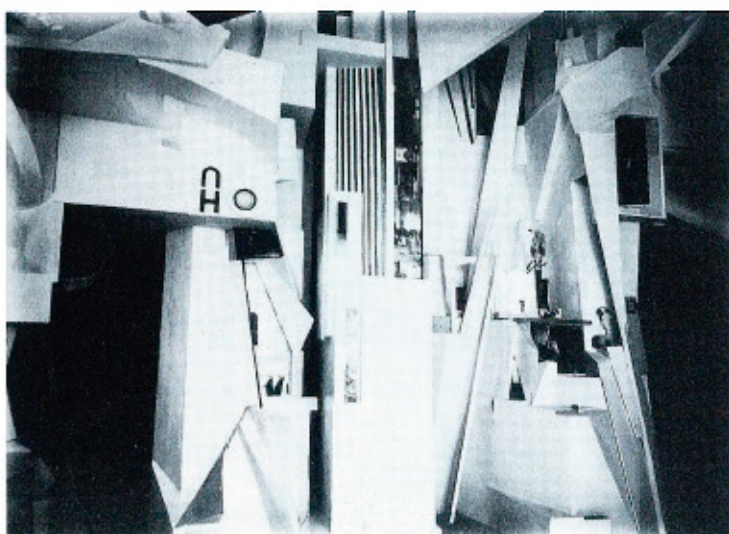
421. Hans Arp, *Las lágrimas de Enak* (1917). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El azar determinaba la forma de estas esculto-pinturas agujereadas, pero su acabado era cuidadosamente artesanal.



422. Raoul Hausmann, *El espíritu de nuestro tiempo* (1919). Centro Georges Pompidou, París. El artista se comporta como un mecánico: ensambla piezas heterogéneas para producir un verdadero collage tridimensional.



423. Desde 1923 hasta 1936 Kurt Schwitters fue elaborando lentamente la *Merzbau* (construcción "Merz") de su propia casa. Cuando ésta fue destruida hizo otras en sus diferentes residencias ulteriores.



424. Kurt Schwitters, *Merzbild 1A (El alienista)* (1919). Museo Thyssen Bornemisza, Madrid. Objetos dispares encontrados en cualquier lugar sirvieron para ejecutar las obras más características de este dadaísta alemán.

fueran saliendo. Los dadaístas exaltaron el azar lingüístico y el visual porque veían en él la mejor defensa contra unas convenciones y una racionalidad que detestaban. El artista alsaciano Hans Arp (1887-1966), refugiado en Zurich durante la guerra, lo expresaba de esta manera: "La ley del azar que contiene en sí todas las demás leyes, es inasible como las fuentes insondables de donde emana la vida (...) Sostengo que quien se somete a esta ley alcanza la vida perfecta". Fue Arp el primero en transponer a un cuadro, conscientemente, la disposición

casual de unos papeles desgarrados caídos en el suelo. Más elaborados fueron algunos relieves de madera pintada, a los que tituló de un modo sorprendente, como sucede con *Las lágrimas de Enak* [421]. Ninguna norma ni sujeción figurativa determinaba su génesis, pero el resultado poseía gran encanto poético.

El azar intervenía mucho también en los papeles fotográficos expuestos a la luz con la interposición semicasual de objetos variados. Su inventor fue Christian Schad [419], que llamó a estas fotos "schadografías", pero obras similares fueron hechas por Man Ray (que las denominó "rayogramas") y por otros fotógrafos de vanguardia.

### **Alemania: construcciones y montajes**

Ya hemos hablado de la importante difusión del dadaísmo en Alemania y de su estrecha asociación con los elementos revolucionarios del momento. La proximidad con la Unión Soviética permitió estrechar los contactos intelectuales con los constructivistas, sin que se perdieran nunca de vista las conquistas artísticas de París y de otras capitales occidentales. Hubo, pues, un cierto sincretismo que se notó sobre todo en la enorme pasión por los "montajes",



una forma de arte híbrida que se inspiraba en los "collages" cubistas y en las construcciones artísticas rusas. Algunos se hicieron con fotos de distinta procedencia recortadas y pegadas junto a textos, formando configuraciones sorprendentes. El procedimiento fue llevado a la escultura y se experimentó también en la arquitectura.

Un ejemplo es *El espíritu de nuestro tiempo*, una cabeza "mecánica" ensamblada por Raoul Hausmann en 1919 [422]: a la talla de madera se le han añadido elementos de apariencia incongruente como una regla, un trozo de metro, unas ruedecillas de latón, etc. La escultura no se moldea ni se desbasta, como se hacía tradicionalmente, sino que se "construye" a partir de piezas ya existentes, lo mismo que se hace con una máquina. De ahí que a algunos dadaístas les gustara autodenominarse "montadores". En la misma línea estaban las obras de Kurt Schwitters [424]. La *Merzbau* de su propia casa (1923-1936) era una obra arquitectónica con elementos disparatados y huecos misteriosos [423]: el arte sobrepasaba todos los límites convencionales e invadía por



426. Fotografía de la Primera Feria Internacional Dada (Berlín, 1920), un hito en la historia de este movimiento. Casi todos los cuadros y maniqués exhibidos contenían provocaciones contra el "orden establecido".

425. Fotomontaje de John Heartfield, *El sentido del saludo hitleriano* (En AIZ, 1932). La evolución de los acontecimientos políticos llevó a algunos dadaístas a un fuerte compromiso antifascista. En el texto: "Millones hay detrás de mí"; "Un hombre pequeño pide grandes donativos".



completo el espacio vital confundiéndose con la biografía misma del creador.

El 24 de junio de 1920 se inauguró en Berlín la primera feria internacional dada, un acontecimiento culminante en la historia de este movimiento [426]. En el cartel anunciador figuró una contundente declaración de Hausmann: "El individuo dadaísta es opositor radical a la explotación; el sentido de la explotación no produce más que necios y el dadaísta desprecia la necesidad y ama el sinsentido". Los organizadores llenaron las paredes (y el techo) de las dos salas de la galería con cuadros, fotomontajes, esculturas y carteles provocadores. Una de las figuras, denominada *Arcángel prusiano*, representaba a un maniquí con cara de cerdo y vestido de oficial del ejército. Le acompañaba una inscripción que aludía a la dureza y al embrutecimiento de los entrenamientos militares. Esta escultura y algunas caricaturas determinar un proceso por "ultraje a las fuerzas armadas del Reich" que se saldó, afortunadamente, con multas de poca importancia.

Los artistas más violentos de la feria fueron George Grosz y John Heartfield [427]. La verdad es que aquellos creadores berlineses estaban fuertemente politizados. Pasado el momento culminante de dada, y coincidiendo con una peligrosa reemergencia del nacionalismo alemán, muchos de estos jóvenes pusieron su experiencia como fotomontadores y caricaturistas al servicio de organizaciones políticas de la izquierda revolucionaria [80].



427. Fotografía de George Grosz y John Heartfield en la Primera Feria Internacional Dada de Berlín (1920). En el letrero se lee: "El arte ha muerto. Viva el nuevo arte maquinista de Tatlin".



## 7. MARCEL DUCHAMP

### *Lo inclasificable y lo "infrafino"*

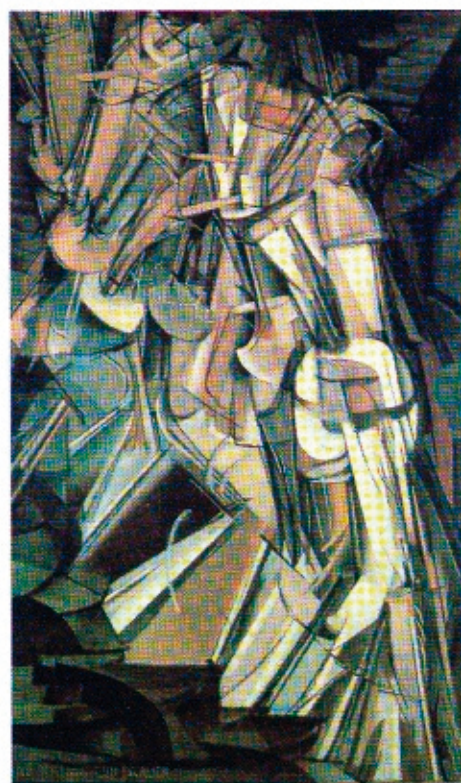
Si consideramos la historia artística del siglo xx como una sucesión encadenada de rupturas con la tradición, Marcel Duchamp (1887-1968) sería el punto final de llegada, como si no fuera posible ir "más allá" de lo que él hizo y propuso. Aunque suele encuadrarse dentro del dadaísmo, Duchamp trasciende éste o cualquier otro encajamiento. Sus obras más características son paradójicas, y no se parecen a nada de lo que realizaron otros artistas coetáneos.

La formación de Marcel en el seno de una familia acomodada, con varios hermanos dedicados al arte, fue excepcionalmente favorable. En 1904 se trasladó a París con

el propósito de convertirse en un artista. Como tantos otros, asimiló rápidamente las lecciones del postimpresionismo y del fauvismo hasta que, influido por sus hermanos, entró en contacto, en 1911, con el cubismo. Esta influencia duró poco porque Duchamp encontró en seguida un camino personal. En 1913 realizó el primer "ready-made" (la *Rueda de bicicleta sobre un taburete*), y a partir de ahí inauguró una nueva vía artística que podríamos calificar de "conceptual". Fue por entonces cuando aceptó un trabajo de bibliotecario y decidió abandonar la carrera artística entendida en un sentido tradicional.

En 1915 marchó a Nueva York huyendo de la guerra y del clima cultural europeo que le parecía caduco. América era un territorio virgen, más apto para desarrollar propuestas tan radicalmente innovadoras como las de *El gran vidrio* o la del urinario (*Fuente*) que mandó a la exposición de los Independientes de 1917. Pese al escándalo causado por ésta y otras obras, Duchamp mantuvo siempre una apariencia exterior extraordinariamente sosegada: sin una estridencia, sin un solo gesto altisonante, supo mantenerse en contacto con todas las experiencias de vanguardia, actuando como un verdadero mediador entre los artistas y coleccionistas europeos y los americanos.

Entre sus creaciones más importantes se cuenta su propia vida: en una ocasión se definió a sí mismo como "un respirador", y alguien dijo que su mejor obra era el modo cómo usaba su propio tiempo. Tal vez esto (como el humo, el perfume, las sombras, la transparencia del cristal, el vaho de la respiración, el peso imperceptible de la suciedad de una camisa, y otras cosas similares) formara parte de su preocupación por lo "infrafino". Muchas de sus obras giran, en efecto, en torno a esta noción que trasciende lo visual para entrar en otras cate-



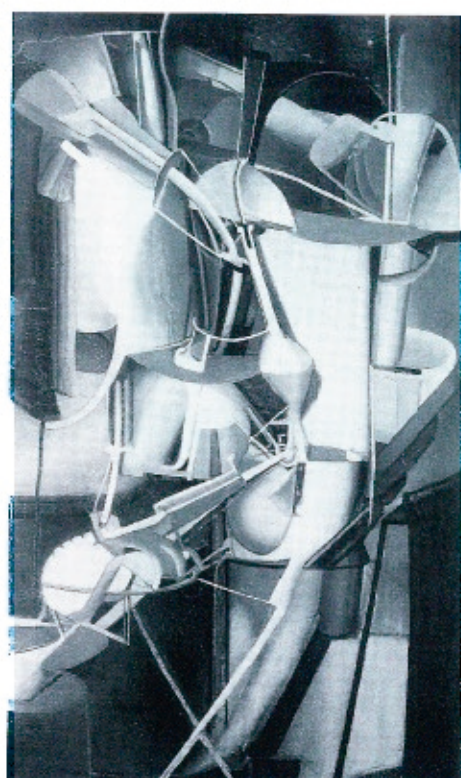
428. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera* (1912). Philadelphia Museum of Art. Aquí, como sucedía por las mismas fechas con los futuristas italianos, es obvia la inspiración en las cronofotografías de Marey.



gorías o dominios de la existencia humana. Duchamp, pues, suscitó el interés por cosas y situaciones que nadie había colocado hasta entonces en el terreno del arte. Artístico era para él el erotismo. Curiosamente, el amor es el imperio de lo infrafino (olores, contacto epidérmico, etc.) y permite la resolución de los contrarios, otra de las obsesiones de Duchamp. En relación con esto hay que situar la invención de su "alter ego", un personaje femenino imaginario al que llamó Rose Selavy ("el amor es la vida", pronunciado en francés). No se trata de un fenómeno de travestismo en el sentido habitual, sino de un instrumento intelectual muy útil para proyectar algunas dimensiones de su creación.

### *Hacia un cubismo "visceral"*

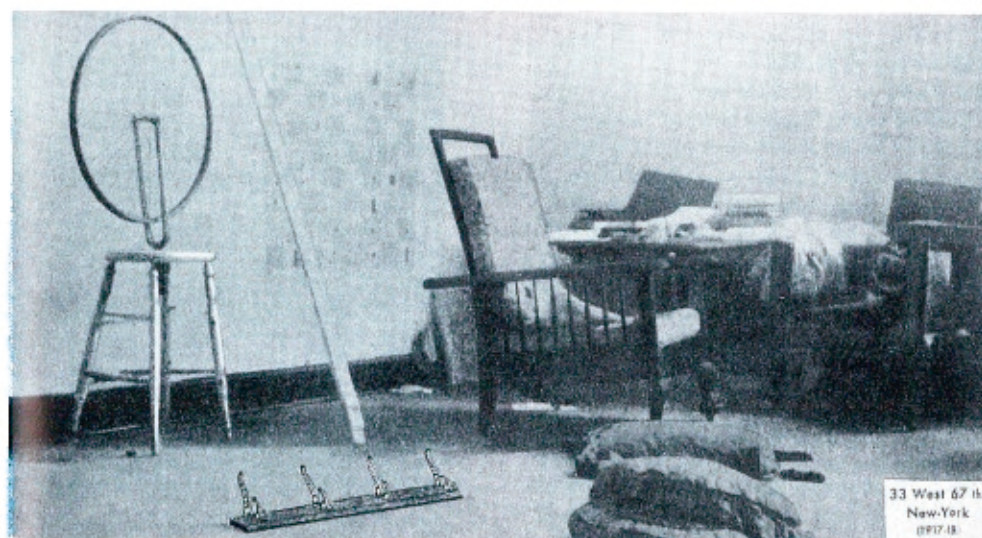
En enero de 1912 Marcel Duchamp pintó *Desnudo bajando una escalera* [428], una obra que no gustó a los cubistas ortodoxos, cercanos a Gleizes, y tampoco, tal vez, a los hermanos de Marcel, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon. Aunque todos ellos se jactaban de mantener posturas artísticas muy avanzadas, aquel cuadro les parecía más bien una burla que un reconocimiento respetuoso del arte de vanguardia. Sorprendente era el tema, desde luego, claramente inspirado en las investigaciones fotográficas sobre el desplazamiento de los seres vivos que habían emprendido fotógrafos como Muybridge o Marey. Al imitar esto Duchamp parecía tomarse en serio las teorías sobre la pintura



429. Marcel Duchamp, *La casada* (1912). Philadelphia Museum of Art. El lenguaje formal es todavía "cubista" pero se ha representado más bien el interior de un cuerpo femenino con una curiosa mezcla de elementos orgánicos y utensilios técnicos.

como ciencia, pese a que el título de su obra pareciera caricaturizar tanto al arte académico como a esa especie de escuela cubista oficiosa que había surgido a la sombra de Picasso y Braque.

Lo que Duchamp buscaba en realidad era una forma esencial, más allá de las apariencias: el verano de 1912 lo pasó en Munich y allí hizo algunos lienzos y dibujos que anuncian *El gran vidrio*. Lenzos como *El paso de la virgen a casada* o la



430. Vista del estudio neoyorquino de Marcel Duchamp en una fotografía de hacia 1917-1918. A la izquierda se aprecia una versión de la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913) y delante se encuentra la percha clavada en el suelo conocida con el nombre de *Trebucher* (1917).





431. Marcel Duchamp, *Fuente* (1917). Foto de Alfred Stieglitz.

Durante la Primera Guerra Mundial, Marcel Duchamp se instaló en Nueva York, que era entonces una ciudad con poca tradición cultural y bastante ajena a los debates de la vanguardia artística europea. Pero Duchamp era muy conocido allí gracias a su cuadro *Desnudo bajando una escalera*, que había sido expuesto, con gran éxito de escándalo, en la famosa "Armory Show" de 1913. La presencia en Nueva York de este y de otros artistas europeos contribuyó a que se aglutinara un pequeño núcleo de creadores inconformistas. De ellos surgió la "Sociedad de Artistas Independientes" cuya finalidad principal sería organizar exposiciones en las que no se excluiría a nadie ni se darían premios.

Duchamp envió a la primera de esas exposiciones (1917) un urinario masculino. Iba firmado por una tal "R. Mutt" y llevaba el título de *Fuente*. Algunos de sus compañeros "vanguardistas" vieron aquello como una provocación, y la obra, contraviniendo los estatutos, no fue admitida. Duchamp, que estaba en el comité organizador, presentó su dimisión. Este incidente fue bien aprovechado por la facción dadaísta neoyorquina, la cual aireó las virtudes de la obra de R. Mutt, la estrechez de miras de algunos sectores artísticos de la ciudad, y dio las claves para entender el sentido que Duchamp otorgaba inicialmente a este ready-made.

El urinario se presentaba intacto, pero al girarlo cuarenta y cinco grados, y al darle un título, adquiría valores completamente inesperados. Veían en él una limpia belleza (se le ha comparado con algunas esculturas de Brancusi), además de curiosas alusiones figurativas ("como un Buda o una Madonna", dijeron en un artículo). Pero también era un objeto conectado con la temática amorosa de *El gran vidrio*. Todo el mundo admite hoy que esta *Fuente* fue uno de los gestos más radicales de la historia del arte universal. Nada, después de esto, volvió a ser igual.

432. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919). Colección particular. La reproducción popular de la célebre *Gioconda* de Leonardo da Vinci con bigotes y perilla. Las letras de la parte inferior, leídas deprisa en francés, significan: "Ella tiene calor en el culo".

*Casada* [429] implican un paso adelante, pues no representan, como en el cubismo futurista, la reducción geométrica de un movimiento visto desde fuera, sino desde el interior mismo del cuerpo. El artista intentó, según sus propias declaraciones, una "yuxtaposición de elementos mecánicos y formas viscerales". La pintura perforaba así el asunto pintado, lo hacía cada vez más transparente, de modo que parece natural el abandono inmediato del lienzo por parte de Duchamp para emprender la sorprendente aventura de *El gran vidrio*.

### Los "ready-mades"

La aportación más importante de Duchamp al arte del siglo xx se produjo gracias a una actitud selectiva ante los objetos del mundo circundante. Parece que la primera intención era agresiva y desmitificadora: se elegía un utensilio y tras darle un título nuevo se descontextualizaba convirtiéndolo en obra de arte. Lo importante era la decisión voluntaria de su "inventor". Duchamp llamó a estas obras "ready-mades" ("ya hechas"), un nombre equívoco, pues oculta el importante trabajo intelectual y poético que implica esta operación. El pri-





mero de ellos fue la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* [430]: aquí hay un estupendo ensamblaje plástico de dos piezas aparentemente dispares, pero no existió un gran hallazgo literario o conceptual, equivalente al que sí encontramos en otros ejemplos, como el ready-made titulado *L.H.O.O.Q.* [432].

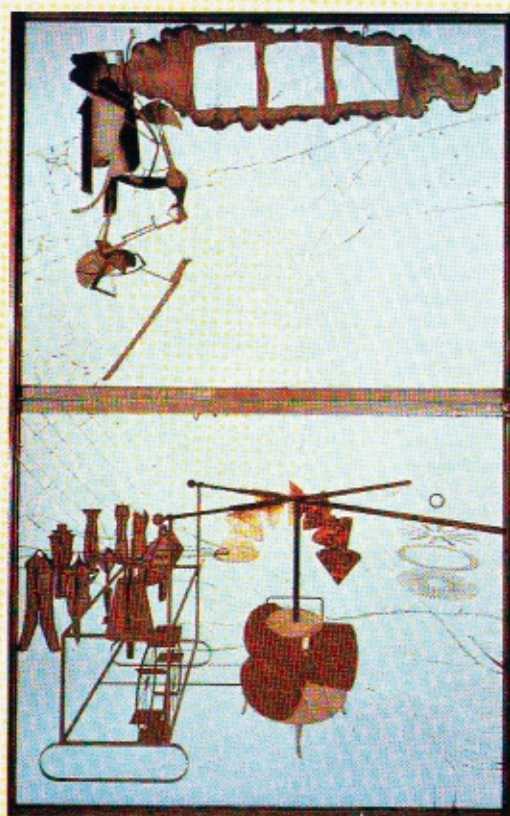
Duchamp lo hizo en París el año 1919 colocando bigotes y perilla a una pequeña reproducción de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci. Se diría que éste es un atentado contra el símbolo del arte tradicional y sublime por excelencia, pero puede que la pequeña modificación visual aluda también a su deseo de unificar los contrarios, en este caso el sexo masculino y el femenino. Las letras del título, leídas en francés, contienen una aparente broma grosera. Ahora bien, conociendo otras constantes de la obra duchampiana, lo más razonable es que veamos aquí otra alusión a su concepto de lo "infrafino", con la tácita implicación de la temperatura y el olor.

Estas y otras cosas estaban presentes en el más famoso de todos los ready-mades de Duchamp: *La fuente* [431]. Muy importante en este caso es el hecho de que no hubiera modificación alguna del objeto, ni tampoco ensamblaje de elementos dispares. Es obvio que Duchamp aspiraba a desmitificar el comportamiento artístico con provocaciones humorísticas, pero también quería reivindicar la belleza perfecta del objeto industrial.

### De El gran vidrio a Étant donnés

La elaboración de los ready-mades más importantes, entre 1913 y principios de los años veinte, coincidió con las especulaciones y trabajos de su gran obra sobre cristal titulada *La casada desnudada por sus solteros, incluso* (1913-1923; acabada en 1936) [433], también conocida como *El gran vidrio*. La temática amorosa de este trabajo es la misma que impregna casi toda su actividad ulterior, incluyendo experiencias ópticas, cinematográficas, dibujos y construcciones variadas.

Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial todo el mundo pensaba que Duchamp había abandonado la actividad artística y que vivía dedicado a su única



433. Marcel Duchamp, *El gran vidrio* (1913-1936). Philadelphia Museum of Art.

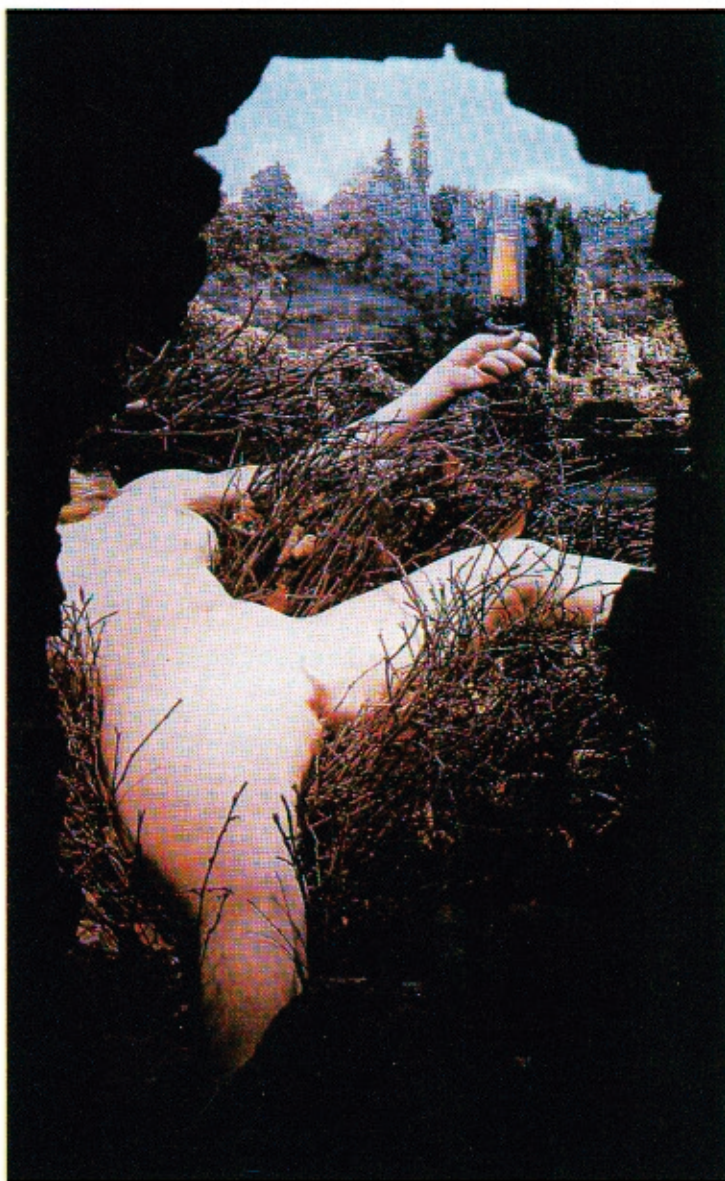
A partir de 1912 Marcel Duchamp consagró todas sus energías creativas a una obra de grandes dimensiones a la cual titularía luego *La casada desnudada por sus solteros, incluso*. El soporte material lo constituyen dos paneles simétricos de vidrio consagrados al universo masculino (debajo) y al femenino (cuadrado superior). No fue un trabajo improvisado, pues Duchamp elaboró muchas notas e hizo múltiples dibujos preparatorios, además de algunos ensayos fragmentarios sobre cristal.

El resultado tiene una gran complejidad iconográfica. Los solteros están aludidos mediante varios procesos físico-químicos y mecanismos estrafalarios: una parte de los mismos representa a la "molienda de chocolate", eternamente repetitiva, una clara referencia masturbatoria; en el mismo panel hay otro complicado aparato que produce, destila y canaliza un gas "amoroso" que tiene su destino final en el cuerpo de la novia, suspendido en la parte más elevada.

Duchamp se sirvió de los colores al óleo tradicionales y dibujó los contornos con hilo de plomo que pegó cuidadosamente a la tersa y frágil superficie del cristal. También fijó (en las cribas cónicas del panel inferior) el polvo que se había depositado accidentalmente en un largo periodo de inactividad. La obra avanzó lentamente entre 1913 y 1923 mientras Duchamp elaboraba sus más conocidos ready-mades. Ese último año abandonó *El gran vidrio*, dejando sin resolver muchos de los problemas argumentales que había planteado en sus anotaciones. ¿Cómo se solucionaba, finalmente, el difícil contacto entre los solteros y la novia? Una rotura accidental le dio la solución: las grietas poseían una admirable simetría estableciendo comunicaciones permanentes entre los personajes de los cuadrados inferior y superior. Duchamp decidió que el azar había terminado su trabajo.



434. Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966). Philadelphia Museum of Art. Lo que ve el mirón: una mujer tendida sobre unas ramas secas. Se trata de una ambigua invitación al amor que sintetiza y hace explícito el sentido de toda la obra de Duchamp.



gran pasión: el ajedrez. Pero entre 1946 y 1966 estuvo trabajando en secreto en una obra enigmática y de gran impacto que retomaba todos los grandes asuntos de su vida. La tituló utilizando una vieja nota referida al *Gran vidrio*, lo cual evidencia el parentesco temático entre ambos trabajos: *Dados: 1º la cascada, 2º el gas de luz*. Duchamp, en realidad, hizo aquí una versión “hiperrealista” de lo que había representado de modo esquemático sobre el cristal muchos años antes. Se trata de un complejo montaje situado al fondo de una habitación en el Museo de Filadelfia. El espectador sólo percibe al principio un viejo portalón [435] (Duchamp lo



435. Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966). Philadelphia Museum of Art. Portalón “español” de toda la instalación. El espectador debe mirar por unos agujeritos practicados a la altura aproximada de sus ojos.

adquirió en los alrededores de Cadaqués, donde solía veranear), pero si siente curiosidad y mira a través de unos orificios que encontrará a la altura de su rostro, percibirá algo sorprendente [434]: una figura femenina desnuda, arrojada en un lecho de ramas secas, sostiene con su mano izquierda una lámpara de gas; al fondo, en un paisaje montañoso muy realista, se percibe la caída de una cascada de agua.

Duchamp demostró una vez más su gran capacidad para el trabajo artesanal logrando una sensación de realidad que supera a la de los estereoscopios, en los que sin duda se inspiró. Pero, como sucedió siempre con todas sus obras, es más importante su aportación conceptual: una puerta cerrada separa al *voyeur* del objeto de su pasión; la novia es accesible a la mirada (el muro es “transparente”) pero no se puede poseer. Lo que en *El gran vidrio* se mostraba verticalmente (los solteros debajo y la novia en el panel superior) tiene aquí una disposición horizontal. El espectador es ahora un auténtico “molde soltero”, forma parte (viva) de la obra.

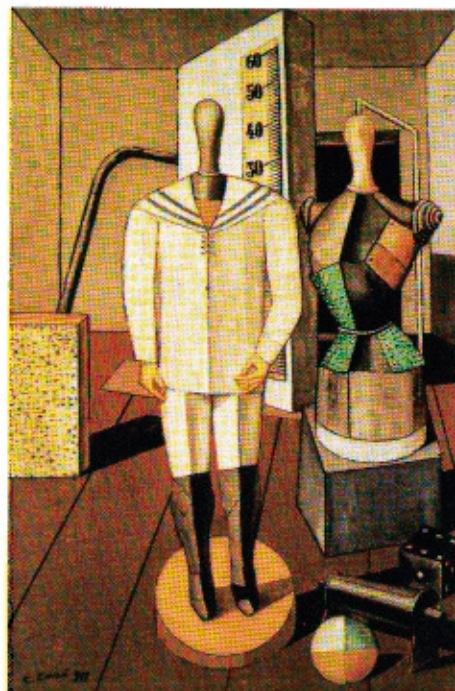


## 8. ALGUNOS "REALISMOS"

### *La otra cara de las vanguardias*

La historia de las vanguardias constituye, como estamos viendo, uno de los episodios más intensos de toda la historia del arte universal. Pero el siglo xx ha producido también otro tipo de obras, menos revolucionarias (por lo menos en apariencia), pero no por eso carentes de interés. Junto a los artistas rupturistas ha habido otros más apegados a las maneras tradicionales de ver y de representar el mundo. Debe tenerse en cuenta que todas las manifestaciones de las vanguardias históricas se dieron enfrentadas a un contexto cultural en el que predominaban, casi sin excepción, mentalidades artísticas conservadoras. Así pues, en la práctica, el arte "revolucionario" convivió con otro más próximo al que muchos espectadores ingenuos podrían calificar de realista.

En este asunto se entremezclan los factores puramente estéticos con algunos condicionantes económicos y políticos. De naturaleza puramente artística o intelectual fueron movimientos como el de la "pintura metafísica", que surgió en Italia antes de la Primera Guerra Mundial apoyándose en la siempre viva tradición del arte clásico. Pero Giorgio de Chirico, su principal impulsor, fue mucho más vanguardista de lo que él mismo creía, y de ahí la atención que prestaron a su obra algunos dadaístas y casi todos los surrealistas. También se podrían inscribir en esta reivindicación del clasicismo mediterráneo otros fenómenos artísticos muy diferentes, como el "noucentisme" catalán y el posterior "novecentismo" italiano. La pintura metafísica ejerció cierta influencia en el "precisionismo" norteamericano: en efecto, aunque los artistas de esta tendencia quisieron ser fieles al paisaje industrial de su país, y heredaron los asuntos maquinistas de Picabia y Duchamp, se enfrentaron a los temas con un distan-

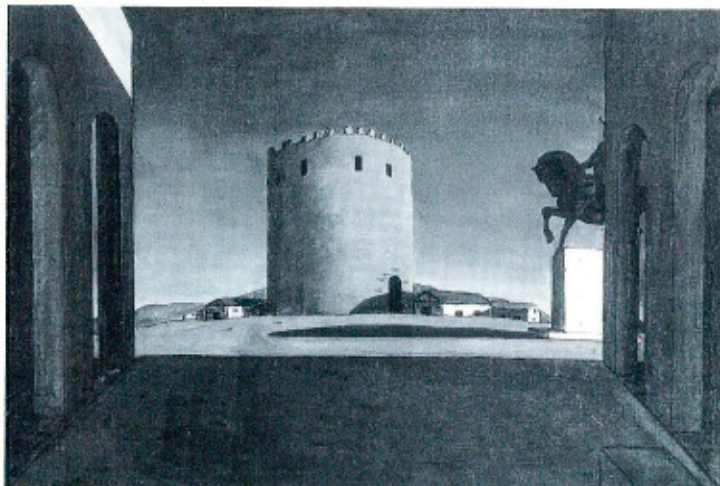


436. Carlo Carrà, *Madre e hijo* (1917). Pinacoteca Brera, Milán. Los maniqués y el entarimado de los escenarios teatrales fueron una obsesión para los seguidores de la pintura metafísica.

ciamiento tal que provocaron en los espectadores sentimientos melancólicos parecidos a los de algunos cuadros de Chirico.

A mitad de camino entre las consideraciones estéticas y las exigencias de la eco-

437. Giorgio de Chirico, *La torre rosa* (1913). Solomon R. Guggenheim Foundation, Venecia. La calle desierta, un trozo de monumento y las sombras alargadas: he aquí algunos rasgos constantes de la pintura metafísica.





nomía estarían las manifestaciones pictóricas y escultóricas del "art déco": se trató en realidad de una forma de arte comercial que hacía vendibles ciertos recursos de la vanguardia cubista, los cuales eran utilizados solamente para estilizar muchas figuras tradicionales.

Pero la pervivencia de algunas formas de arte "realista" en plena época de las vanguardias no puede deslindarse de las consideraciones políticas. Ningún estado de la época vio con buenos ojos el arte revolucionario. Si exceptuamos el breve periodo de la revolución rusa comprendido entre 1917 y 1925, y a la República Española durante la Guerra Civil, todos los gobiernos de entreguerras, totalitarios o no, apoyaron lenguajes artísticos conservadores. Esto fue particularmente notable en aquellos casos en que la concentración de todo el poder económico y cultural en manos del estado hizo inviable la supervivencia de otras prácticas artísticas que no fueran las

oficiales. Por eso destacan de un modo tan intenso el llamado "realismo socialista" en la Unión Soviética, el arte del fascismo italiano, el del nacional-socialismo alemán y el muralismo épico del México revolucionario.

### La pintura metafísica

Giorgio de Chirico nació en 1888, en Grecia, en el seno de una familia italiana. Esta vinculación originaria con los dos países que forjaron el arte clásico se complementó con su educación alemana: en Munich, desde 1906, sufrió la influencia de pintores simbolistas (Böcklin, Max Klinger), y de filósofos como Nietzsche y Schopenhauer. A todos estos ingredientes hay que sumar su estancia en París, entre 1911 y 1915, donde conoció a Apollinaire y a muchos artistas de vanguardia.

El resultado de todo ello fue una pintura figurativa, de inspiración clásica, que no renunciaba a la perspectiva renacentista. Sus espacios eran arquitectónicos, con una clara preferencia por las plazas "italianas". Pero en estos cuadros, las sombras alargadas de los objetos y la desértica soledad de los inmensos espacios vacíos, sugerían una tristeza infinita. Giorgio de Chirico visualizó como nadie la sensación de lánguido extrañamiento. Títulos como *La torre rosa* [437] o *El enigma de un día* [438] indican que el artista era consciente del efecto que conseguía.

Chirico se trasladó a Ferrara en 1915 y allí formó la llamada "Escuela Metafísica" en compañía del antiguo futurista Carlo Carrá. Este último hizo cuadros como el titulado *Madre e hijo* [436]; puede observarse que, aunque los objetos representados sean similares a los que aparecen en ciertos cuadros de Chirico, hay en la obra de Carrá una menor carga emotiva, indicando con ello su mayor alejamiento del sentimentalismo simbolista.

### Pintura y fotografía: el precisionismo

La vanguardia artística se introdujo con dificultades en los Estados Unidos. Existió, ya lo hemos visto, un importante grupo dadaísta en Nueva York, y de allí irradió la influencia del arte maquinista de Pica-bia y Duchamp. Éste fue uno de los ingre-

438. Giorgio de Chirico, *El enigma de un día* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Otras características de Chirico: las chimeneas (con aspecto de grandiosas columnas) y la tapia cerrando la línea del horizonte. Este cuadro perteneció a André Breton y fue muy apreciado por los surrealistas.







440. Edward Hopper, *Gasolina* (1940). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Con una gran sabiduría pictórica, este artista supo transmitirnos sensaciones poéticas del paisaje americano parecidas a las logradas por Chirico con las plazas italianas.

dientes que influyeron en la estética del llamado "precisionismo", una especie de movimiento difuso, sin manifiestos ni programas explícitos, pero que se puede reconocer en la obra de varios creadores del periodo de entreguerras. Artistas como Charles Demuth (1883-1935) [441], Joseph Stella (1877-1946), Georgia O'Keeffe (nacida en 1887) [439], Charles Sheeler (1883-1965) y otros coincidieron en practicar un tipo de pintura figurativa, de con-

tornos bien definidos, muy exacta en cuanto a la técnica. En vez de fijarse en la naturaleza salvaje de muchos paisajes norteamericanos, se deleitaron representando silos, fábricas, depósitos de agua, rascacielos y máquinas diversas. Al hacer esto no sólo enlazaban con algunos sectores de la vanguardia sino que acentuaban su fide-

441. Charles Demuth, *Edificios Abstracción-Lancaster* (1931). Detroit Institute of Arts. Contornos muy nítidos en esta vista de ciudad típicamente americana: el "realismo" no era incompatible con la vanguardia.

439. Georgia O'Keeffe, *Cráneos de vaca* (1931). Metropolitan Museum, Nueva York. Un motivo similar al que tantas veces pintara Picasso se convierte aquí en un ambiguo símbolo femenino, lo cual era frecuente en la obra de esta extraordinaria pintora.







442. José Clemente Orozco, *Zapatistas* (1931). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El estilo de Orozco era más desgarrado y expresionista que el de sus otros colegas mexicanos.

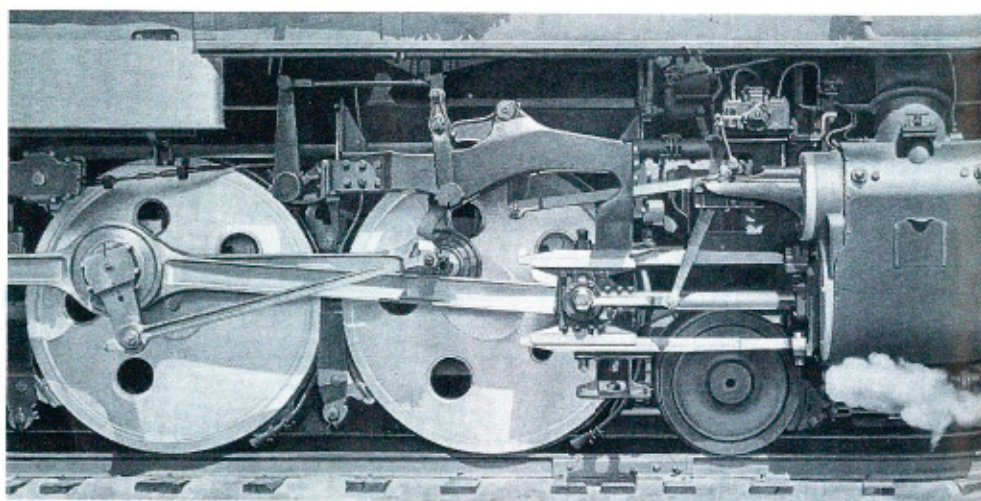
lidad realista hacia el "paisaje" de Estados Unidos, un país que afirmaba en el mundo su inmenso poderío industrial y la fuerza emergente de sus grandiosas estructuras arquitectónicas.

No es extraño que se inspiraran en la fotografía, el arte "mecánico" y "objetivo" por excelencia. La *Locomotora* de Charles Scheeler, por ejemplo, fue pintada en 1939 [443], poco después de haber hecho la foto que le sirvió de inspiración. Ambas representaciones tienen su propia autonomía aunque es obvio que, desde el punto de vista creativo, resultan interdependientes. El vacío humano de muchas obras precisionistas hace que parezcan a veces como una rama americana y mecanizada de la pintura metafísica italiana.

### El muralismo mexicano

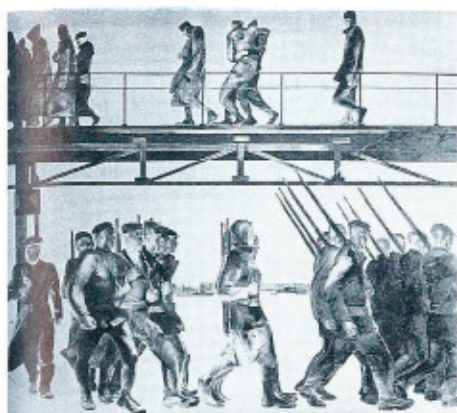
México conoció la primera revolución popular del siglo xx, adelantándose a la soviética. Aunque la situación fue muy diferente en ambos países, se dieron en los años veinte y treinta algunas interesantes coincidencias. El estado mexicano adoptó una ideología oficial obrerista y anticolonialista sin impedir a la vez la propiedad privada ni el desarrollo capitalista. Lo más importante es que estas contradicciones no impidieron el desarrollo de un arte público grandioso que expresaba muy enfáticamente los ideales de la Revolución. Se suponía que la pintura debía inspirar un pensamiento liberador para los desheredados, y de ahí la necesidad de que éstos comprendieran fácilmente lo que se les quería transmitir.

Diversas instituciones promovieron, pues, la decoración con enormes pinturas murales de muchos edificios oficiales. En estos trabajos destacaron las obras de intensa figuración expresionista realizadas por José Clemente Orozco (1883-1949) [442], David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Diego Rivera (1886-1957). Este último fue el más importante de todos ellos. En 1907 se vino a Europa y aquí asimiló la lección del cubismo. Al igual que otros artistas de la época, acusó el impacto de la "vuelta al orden" que, en el caso de Rivera, se produjo estudiando los frescos del Renacimiento italiano. Esto le sirvió para una etapa completamente nueva de su arte que se inició en 1921 cuando, al regresar a México, decidió adoptar un lenguaje figurativo estilizado. La fusión entre su pasado cubista y la lección italiana se nota



443. Charles Scheeler, *Locomotora* (1939). Smith College Museum of Art, Northampton. El hiperrealismo de esta obra no se explica sólo por su evidente inspiración fotográfica sino por el deseo de exhibir la poderosa belleza "abstracta" de la máquina.





444. Alexandre Deineka, *La defensa de Petrogrado* (1928). Museo Central de las Fuerzas Armadas, Moscú. El color azulado (frío) subraya el dramatismo de la acción bélica. También hay una simplificación geométrica cercana a las vanguardias.

en sus obras más famosas, como las que decoran la escalera principal del Palacio Nacional de México [445]. Su estilo maduro puede apreciarse en obras como *Repartiendo armas* [446], un fresco pintado en la Secretaría de Instrucción Pública de la capital mexicana. La líder proletaria, erguida en el centro, es su propia mujer, la excelente pintora Frida Kahlo (1910-1954): la composición ordenada y la estabilidad maciza de los personajes acentúan la sensación de fuerte sinceridad. El muralismo mexicano tendió puentes entre la vanguardia y el arte popular, borrando las fronteras que separan habitualmente al creador del ideólogo político.

### El realismo socialista

A mediados de los años veinte, con la consolidación del nuevo estado soviético, cambió la orientación estética oficial. A la eclosión experimental del constructivismo le sucedió un arte figurativo, de origen académico, aunque muy alejado de la temática mitológica o religiosa tradicional. El coleccionismo privado desapareció y todo el poder económico-cultural recayó ahora en los consejos de las fábricas, comisariados del Partido Comunista e instancias gubernamentales varias. Se promovió entonces un arte público que exaltaba las conquistas de la clase trabajadora, los logros del Partido Comunista y los éxitos militares del ejército rojo.

Este es el caso del cuadro de Alexandre Deineka (1899-1969) *La defensa de*



*Petrogrado* [444]. El artista dijo que había utilizado como modelos algunos individuos que vivieron aquellos sucesos, pero este pretendido realismo no oculta una notable simplificación geométrica que demuestra la influencia latente de las vanguardias. Este cuadro, como tantos otros del momento, se concibió como la narración de un heroísmo colectivo: los hombres y mujeres de la parte inferior avanzan decididos hacia la lucha, pero no son dioses sino seres sufrientes como lo evidencian los heridos, en dirección contraria, que vemos sobre el puente. Algunos artistas del realismo socialista influyeron mucho en otros colegas posteriores de Europa occidental comprometidos con los ideales socialistas y comunistas.

445. Diego Rivera, mural en la escalera del Palacio Nacional de México (1929-1935). La compleja historia de México, vista desde la óptica revolucionaria del autor, en un fresco grandioso, equiparable por su amplitud y calidad al *Juicio final* de Miguel Ángel.

446. Diego Rivera, *Repartiendo armas* (1928). Fresco en la Secretaría de Instrucción Pública, México. Rivera aunó el optimismo del progreso técnico-mecánico con la esperanza en el triunfo armado del proletariado.





# APÉNDICE

## FUENTES LITERARIAS.

***El cubismo y la cuarta dimensión:*  
*G. Apollinaire, Les peintres cubistes.*  
*Meditations esthétiques (París, 1913)***

“Se ha reprochado vivamente a los nuevos artistas pintores sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas constituyen la esencia del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la regla misma de la pintura. (...)

Ahora bien, en la actualidad los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han dejado llevar de manera completamente natural y, por así decirlo, intuitivamente, por la preocupación de las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se conoce conjunta y brevemente por *cuarta dimensión*.

Tal y como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico la cuarta dimensión estaría engendrada por las cuatro medidas conocidas: figura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito, lo que dota de plasticidad a los objetos. Les da las proporciones que merecen en la obra, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto modo mecánico destruye sin cesar las proporciones”.

***El espacio y el movimiento futuristas:*  
*Boccioni, Carrá, Russolo, Balla*  
*y Severini, “La pintura futurista.*  
*Manifiesto técnico” (1910)***

“Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desapa-

rece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro, sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares (...).

Afirmamos una vez más que el retrato, si quiere ser tenido por una obra de arte, no puede ni debe asemejarse a su modelo, y que el pintor guarda en sí mismo los paisajes que ha de producir. Para pintar una figura no es preciso *hacerla*: es preciso hacer su atmósfera.

El espacio ya no existe: una calle bañada por la lluvia y alumbrada por globos eléctricos se hunde hasta el centro de la tierra. El sol dista de nosotros millones de kilómetros, pero la casa de enfrente, ¿no nos parece quizá engastada en el disco solar? ¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos, en tanto que nuestra agudeza y nuestra multiplicada sensibilidad nos hacen intuir las oscuras manifestaciones de los fenómenos? ¿Por qué se ha de seguir creando sin tener en cuenta nuestra capacidad visual, que podría dar resultados análogos a los de los rayos X?”.

***La forma y la necesidad interior:*  
*W. Kandinsky, “El problema de la forma” (en Der blaue Reiter, 1912)***

“El problema de la forma se convierte en la pregunta: ¿qué forma debo emplear para llegar a la expresión necesaria de mi experiencia interior? La respuesta, en el caso particular científicamente precisa, absoluta, es relativa para los otros casos. Es decir, una forma que en un caso es la mejor puede ser en otro la peor: todo depende de la necesidad interior que es la única que puede justificar una forma. Y una forma



sólo puede tener significado para otras muchas cuando la necesidad interior, bajo el impulso del tiempo y del espacio, elige formas singulares afines entre ellas. Todo esto no cambia para nada la relatividad de la forma, ya que también aquí las formas justas pueden ser erradas en muchos otros casos”.

***El suprematismo y la reducción cromática: K. Malevich, El nuevo realismo plástico (1920)***

“La construcción de las formas suprematistas de orden coloreado en nada está unida por la necesidad estética, tanto del color como de la forma o de la figura. Se puede decir lo mismo de los periodos negro y blanco. Lo principal en el suprematismo son las dos bases: las energías del negro y del blanco. Negro y blanco, que sirven al desvelamiento de la forma de la acción (...). En las creaciones la iluminación coloreada o tonal no depende de un fenómeno estético, sino del origen genérico del material, del ensamblaje de los elementos que constituyen un terrón o una forma de energía. Ahora, si cada forma o bien todos los materiales genéricos son la energía que colorea su propio movimiento, entonces se deduce que en la creación infinita se produce una transformación de los materiales y una formación de nuevos ensamblajes energéticos; como consecuencia, cada serie de movimientos cambia la forma debido a consideraciones económicas, y la coloración transformará también su propio aspecto. La ciudad, como forma de un ensamblaje energético de los materiales, ha perdido sus colores, se ha vuelto tonal; en ella predominan el negro y el blanco”.

***Distintas concepciones de “dada”: R. Huelsenbeck, “En avant Dada” (1920)***

“La palabra ‘dada’ fue descubierta de un modo casual por Hugo Ball y por mí en un diccionario de alemán-francés, al buscar un nombre para Madame Le Roy, la cantante de nuestro cabaret. ‘Dada’ significa en francés caballito de madera. Se impone por ser una palabra breve y sugestiva. ‘Dada’ se convirtió en poco tiempo en

el reclamo de todo lo que lanzábamos como arte en el Cabaret Voltaire. Entonces, bajo la expresión el ‘arte más joven’ entendíamos en general el arte abstracto. La idea de la palabra ‘dada’ ha cambiado posteriormente en diversas direcciones. Mientras los dadaístas de los países de la ‘Entente’, bajo la dirección de T. Tzara, no entienden en la actualidad mucho más que ‘*L’art abstraite*’, en Alemania, país donde las premisas psicológicas para una actividad en este sentido son completamente distintas a las que se dan en Suiza, Francia e Italia, ‘dada’ ha adoptado un matiz político determinado”.

***El surrealismo y las contradicciones: A. Breton, Segundo manifiesto del surrealismo (1930)***

“Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal. El espantapájaros de la muerte, los cafés concierto del más allá, el naufragio de la más sólida razón en el sueño, el aplastante telón del porvenir, las torres de Babel, los espejos de inconsistencia, el infranqueable muro de dinero con sesos contra él aplastados, estas imágenes harto impresionantes de la catástrofe humana quizá tan sólo sean imágenes. Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto. Visto lo anterior, se advierte cuán absurdo es dar al surrealismo un sentido únicamente destructor o constructor; el punto a que nos hemos referido es, *a fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción”.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARNASON, H. H. *Historia del arte moderno*. Daimon, Barcelona, 1972.
- BLOK, C. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Cátedra, Madrid, 1982.
- BOZAL, V. *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia*. Edicusa, Madrid, 1978.
- BOZO, D. (com.). *André Breton y el surrealismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.
- COOPER, D. *La época cubista*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- DACHY, M. *Journal du mouvement dada, 1915-1923*. Skira, Ginebra, 1989.
- GOLDING, J.: *El cubismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S. *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Turner, Madrid, 1979.
- HULTEN, P. (com.). *Futurismo & Futurismi*. Bompiani, Venecia, 1986.
- MICHELL, M. DE. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- NADEAU, M. *Historia del surrealismo*. Ariel, Barcelona, 1972.
- PENROSE, R. *Picasso, su vida y su obra*. Argos Vergara, Barcelona, 1981.
- RAMÍREZ, J. A. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid, 1993.
- RAMÍREZ, J. A. *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- RICHTER, H. *Historia del dadaísmo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- SELZ, P. *La pintura expresionista alemana*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- VERDONE, M. *Qué es verdaderamente el futurismo*. Doncel, Madrid, 1971.
- WILLET, J. *El rompecabezas expresionista*. Guadarrama, Madrid, 1970.